КАНДИНСКIЙ



В. В. КАНДИНСКІЙ.

Текст художника.

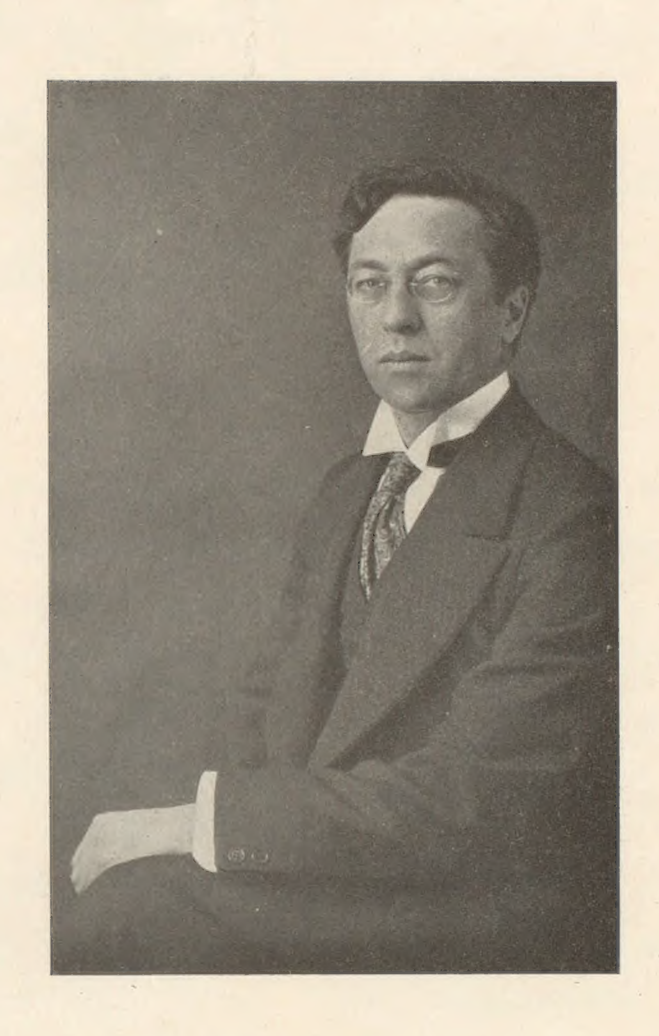
25 репродукцій с картин 1902–1917 гг.

4 виньетки.

МОСКВА—1918.

Изданіе Отдѣла Изобразительных Искусств Народнаго Коммиссаріата по Просвѣщенію.

ТОВАРИЩЕСТВО ТИПОГРАФІИ А. И. МАМОНТОВА.
АРБАТСКАЯ ПЛ., ФИЛИППОВСКІЙ ПЕР., Д. 11.



Kandinsky



Видѣть.

Синее, Синее поднималось, поднималось и падало.
Острое, Тонкое свистѣло и втыкалось, но не протыкало.
Во всѣх углах загремѣло.
Густокоричневое повисло будто на всѣ времена.
Будто. Будто.
Шире разставь руки.
Шире. Шире.
И лицо твое прикрой красным платком.
И может быть оно еще вовсе не сдвинулось:
сдвинулся только ты сам.
Бѣлый скачок за бѣлым скачком.
И за этим бѣлым скачком опять бѣлый скачок.
И в этом бѣлом скачкѣ бѣлый скачок. В каждом
бѣлом скачкѣ бѣлый скачок.
Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное:
в мутном-то оно и сидит.
Отсюда все и начинается . . . .
. . . . Треснуло . . . .

(Страничка изъ „Klänge“ 1913 г.)

СТУПЕНИ.



Старый Город (1902).

Первые цвѣта, впечатлившіеся во мнѣ, были свѣтло-сочно-зеленое, бѣлое, красное кармина, черное и желтое охры. Впечатлѣнія эти начались с трех лѣт моей жизни. Эти цвѣта я видѣл на разных предметах, стоящих перед моими глазами далеко не так ярко, как сами эти цвѣта.

Срѣзали с тонких прутиков спиралями кору так, что в первой полосѣ снималась только верхняя кожица, во второй и нижняя. Так получались трехцвѣтныя лошадки: полоска коричневая (душная, которую я не очень любил и охотно замѣнил бы другим цвѣтом), полоска зеленая (которую я особенно любил и которая даже и увядши сохраняла нѣчто обворожительное) и полоска бѣлая, т. е. сама обнаженная и похожая на слоновую кость палочка (въ сыром видѣ необыкновенно пахучая—лизнуть хочется, а лизнешь—горько,—но быстро в увяданіи сухая и печальная, что мнѣ с самаго начала омрачало радость этого бѣлаго).

Мнѣ помнится, что незадолго до от'ѣзда моих родителей в Италію (куда ѣхал трехлѣтним мальчиком и я), родители моей матери переѣхали на новую квартиру. И помнится, квартира эта была еще совершенно пустая, т. е. ни мебели в ней не было, ни людей. В ком-

натѣ средней величины, висѣли только совершенно одни часы на стѣнѣ. Я стоял тоже совершенно один перед ними и наслаждался бѣлым циферблатом и написанной на нем розой пунцовокрасной глубины.

Вся Италія окрашивается двумя черными впечатлѣніями. Я ѣду с матерью в черной каретѣ через мост (под ним вода — кажется, грязно-желтая): меня везут во Флоренціи в дѣтскій сад. И опять черное: ступени в черную воду, а на водѣ страшная черная длинная лодка с черным ящиком посрединѣ: мы садимся ночью в гондолу.

Большое, неизгладимое вліяніе имѣла на все мое развитіе старшая сестра моей матери, Елизавета Ивановна Тихѣева, просвѣтленную душу которой никогда не забудут соприкосавшіеся с нею в ея глубоко альтруистической жизни. Ей я обязан зарожденіем моей любви к музыкѣ, сказкѣ, позже к русской литературѣ и к глубокой сущности русскаго народа. Одним из ярких дѣтских, связанныхъ съ участіемъ Елизаветы Ивановны, воспоминаній была оловянная буланая лошадка из игрушечных скачек — на тѣлѣ у нея была охра, а грива и хвост были свѣтложелтые. По пріѣздѣ моем в Мюнхен, куда я отправился тридцати лѣт, поставив крест на всей длинной работѣ прежних лѣт, учиться живописи, я в первые же дни встрѣтил на улицах совершенно такую же буланую лошадь. Она появляется неуклонно каждый год, как только начнут поливать улицы. Зимой она таинственно исчезает, а весной появляется точно такой, какой она была год назад, не постарѣв ни на волос: она безсмертна.

И полусознательное, но полное солнца обѣщаніе шевельнулось во мнѣ. Она воскресила мою оловянную буланку и привязала узелком Мюнхен к годам моего дѣтства. Этой буланкѣ я обязан чувством, которое я питал к Мюнхену: он стал моим вторым домом. Ребенком я много говорил по-нѣмецки (мать моей матери была нѣмка). И нѣмецкія сказки моих дѣтских лѣт ожили во мнѣ. Исчезнувшія теперь высокія, узкія крыши на Promenadeplatz, на теперешнем Lenbachplatz старый Schwabing и в особенности Au, совершенно случайно открытая мною на одной из прогулок по окраинам города превратили эти сказки в дѣйствительность. Синяя „конка“ сновала по улицам, какъ воплощенный дух сказок, как синій воздух, наполнявшій грудь легким радостным дыханіем. Ярко желтые почтовые ящики пѣли на углах улиц свою громкую пѣсню канареек. Я радовался надписи „Kunstmühle“ и мнѣ казалось, что я живу в городѣ искусства, а, значит и въ городѣ сказки. Из этих впечатлѣній вылились позже написанныя мною картины из средневѣковья. Слѣдуя доброму совѣту, я съѣздилъ в Rothenburg o. T. Неизгладимо останутся в памяти безконечныя пере-



Импровизація 2 (1909) 130×94. Собр. Стенхауера. Стокгольм.

садки из курьерскаго поѣзда в пассажирскій, из пассажирскаго в крошечный поѣздок мѣстной вѣтки с заросшими травою рельсами, с тоненьким голоском длинношейнаго паровичка, съ визгом и погромыхиваніем сонных колес и со старым крестьянином (в бархатном жилетѣ с большими филигранными серебряными пуговицами), который почему-то упорно стремился поговорить со мной о Парижѣ и котораго я понимал с грѣхом пополам. Это была необыкновенная поѣздка — будто во снѣ. Мнѣ казалось, что какая-то чудесная сила, вопреки всѣм законам природы, опускает меня все ниже, столѣтье за столѣтьем в глубины прошедшаго. Я выхожу съ маленькаго (какого-то „ненастоящаго“) вокзала и иду лугом в старыя ворота. Ворота, еще ворота, рвы, узкіе дома, через узкія улицы вытягивающіе друг къ другу головы и углубленно смотрящіе друг другу в глаза, огромныя ворота трактира, отворяющіяся прямо в громадную мрачную столовую, из самой середины которой тяжелая, широкая, мрачная дубовая лѣстница ведет к номерам, узкій мой номер и застывшее море яркокрасных покатых черепичатых крыш, открывшееся мнѣ изъ окна. Все время было ненастно. На мою палитру садились высокія круглыя капли дождя.



Времена кринолина (1910). 150×95. Собр. Беффи. Амстердам.

Трясясь и покачиваясь, онѣ вдруг протягивали друг другу руки, бѣжали друг к другу, неожиданно и сразу сливались в тоненькія, хитрыя веревочки, бѣгавшія проказливо и торопливо между красками или вдруг прыгавшія мнѣ за рукав. Не знаю, куда дѣвались всѣ эти этюды. Только раз за всю недѣлю на какіе-нибудь полчаса выглянуло солнце. И ото всей этой поѣздки осталась всего одна картина, написанная мною—уже по возвращеніи в Мюнхен—по впечатлѣнію. Это—„Старый Город". Он солнечен, а крыши я написал яркокрасныя — насколько сил хватило.

В сущности и в этой картинѣ я охотился за тѣм часом, который был и будет самым чудесным часом московскаго дня. Солнце уже низко и достигло той своей высшей силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Не долго продолжается эта картина: еще нѣсколько минут и солнечный свѣт становится красноватым от напряженія, все краснѣе, сначала холоднаго краснаго тона, а потом все теплѣе. Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащій как туба, сильной рукой потрясающій всю душу. Нѣт, не это красное единство—лучшій московскій час. Он только послѣдній аккорд симфоніи, развивающей в каждом тонѣ высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно fortissimo огромнаго оркестра. Розовые, лиловые, бѣлые, синіе, голубые, фисташковые, пламеннокрасные дома, церкви—



Импровизація 9 (1910). 110×110.

Собр. Ф. Штадлера. Цюрих.

всякая из них как отдѣльная пѣснь—бѣшено зеленая трава, низко гудящія деревья, или на тысячу ладов поющій снѣг, или allegretto голых вѣток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стѣны, а над нею все превышая собою, подобная торжествующему крику забывшаго весь мір алиллуйя, бѣлая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великаго. И на его длинной, в вѣчной тоскѣ по небу напряженной, вытянутой шеѣ—золотая глава купола, являющая собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звѣзд обступивших ее куполов, Солнце Москвы.

Написать этот час казалось мнѣ в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника.

Эти впечатлѣнія повторялись каждый солнечный день. Они были радостью, потрясавшей до дна мою душу.



Композиція 2 (1910).
275×200.

И одновременно они были и мученіем, так как и искусство вообще и в частности мои собственныя силы представлялись мнѣ такими безконечно слабыми в сравненіи с природой. Должны были пройти многіе годы, прежде чѣм путем чувства и мысли я пришел к той простой разгадкѣ, что цѣли (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и міразаконно различны — и одинаково велики, а, значит, и одинаково сильны. Эта разгадка, руководящая нынче моими работами, такая простая и естественно-прекрасная, избавила меня от ненужных мук ненужных стремленій, владѣвших мною, вопреки их недостижимости. Она вычеркнула эти муки, и радость природы и искусства поднялась во мнѣ на неомрачимыя высоты. С той поры мнѣ дана была возможность безпрепятственно упиваться обоими этими міровыми элементами. К наслажденію присоединилось чувство благодарности.

Эта разгадка освободила меня и открыла мнѣ новые міры. Все „мертвое“ дрогнуло и затрепетало. Не только воспѣтые лѣса, звѣзды, луна, цвѣты, но и лежащій в пепельницѣ застывшій окурок, выглядывающая из уличной лужи терпѣливая, кроткая бѣлая пуговица, покорный кусочек коры, влекомый через густую траву муравьем в могучих его челюстях для неизвѣстных, но важных цѣлей, листок стѣнного календаря, к которому протягивается увѣренная рука, чтобы насильственно вырвать его изъ теплаго сосѣдства остающихся в календарѣ листков — все явило мнѣ свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чѣм говорит. Так ожила для меня и каждая точка в покоѣ и в движеніи (— линія) и явила мнѣ свою душу. Этого было достаточно, чтобы „понять“ всѣм существом, всѣми чувствами возможность и наличность искусства, называемаго нынче в отличіе от „предметнаго“ — „абстрактным“.

Но тогда, в давно ушедшія времена моего студенчества, когда я мог отдавать живописи лишь свободные часы, я все - же, вопреки видимой недостижимости, пытался перевести на холст „хор красок“ (так выражался я про себя), врывавшійся мнѣ в душу из природы. Я дѣлал отчаянныя усилія выразить *всю силу* этого звучанія, но безуспѣшно.

В то же время в непрерывном напряженіи держали мою душу и другія, чисто человѣческія потрясенія, так что не было у меня спокойнаго часа. Это было время созданія общестуденческой организаціи, цѣлью которой было об'единеніе студенчества не только одного университета, но и всѣх русских, а в конечной цѣли и западноевропейских университетов. Борьба студентов с коварным и откровенным уставом 1885 года продолжалась непрерывно. „Безпорядки“, насилія над старыми московскими традиціями свободы, уничтоженія уже со-



Impression 2 (1911). Москва. 140×120. — Собр. Кёлера. Берлин.

зданных организацій властями, замѣна их новыми, подземный грохот политических движеній, развитіе иниціативы*) в студенчествѣ непрерывно приносили новыя переживанія и дѣлали душу впечатлительной, чувствительной, способной к вибраціи.

К моему счастію политика не захватывала меня всецѣло. Другія и различныя занятія давали мнѣ случай упражнять необходимую способность углубленія в ту тонко-матеріальную сферу, которая зовется сферой „отвлеченнаго". Кромѣ выбранной мною спеціальности (поли-

*) Иниціатива или самодѣятельность одна из цѣнных сторон (к сожалѣнію, слишком мало культивируемая) жизни втиснутой в твердыя формы. Всякій (личный или корпоративный) поступок богат послѣдствіями, так как он потрясает крѣпость жизненных форм безотносительно — приносит ли он „практическіе результаты" или нѣт. Он творит атмосферу критики привычных явленій, своей тупой привычностью все больше дѣлающих душу негибкой и неподвижной. Отсюда и тупость масс, на которую болѣе свободныя души непрерывно горько жалуются. Спеціально художественныя корпораціи должны были бы снабжаться возможно гибкими, непрочными формами, болѣе склонными поддаваться новым потребностям, чѣм руководствоваться „прецедентами", как это было доселѣ. Всякая организація должна пониматься только какъ переход к большей свободѣ, лишь как еще неизбѣжная связь, но все же снабженная той гибкостью, которая исключает торможеніе крупных шагов дальнѣйшаго развитія. Я не знаю ни одного товарищества или художественнаго общества, которое в самое короткое время не стало бы организаціей против искусства, вмѣсто того, чтобы быть организаціей для искусства.



Лирика (1911). 130×94. Частное собр. Берлин.

тической экономіи, гдѣ я работал под руководством высоко одареннаго ученаго и одного из рѣдчайших людей, каких я встрѣчал въ жизни, проф. А. И. Чупрова) меня то послѣдовательно, а то и одновременно захватывало: римское право (привлекавшее меня тонкой своей сознательной, шлифованной „конструкціей“, но, в концѣ-концовъ, не удовлетворившее мою славянскую душу своей слишком схематически холодной, слишком разумной и негибкой логикой), уголовное право (задѣвшее меня особенно и, быть может, слишком исключительно въ то время новой теоріей Ломброзо), исторія русскаго права и обычное право (которое вызывало во мнѣ чувства удивленія и любви, как противоположеніе римскому праву, как свободное и счастливое разрѣшеніе сущности примѣненія закона*), соприкасающаяся с этой наукой этнографія (обѣщавшая мнѣ открыть тайники души народной).

*) С сердечной признательностью вспоминаю я полную истинной теплоты и горячности помощь проф. А. Н. Филиппова (тогда еще приват-доцента), от котораго я впервые услышал о полном человѣчности принципѣ „глядя по человѣку“, положенному русским народом в основу квалификаціи преступных дѣяній и проводившемуся в жизнь Волостными Судами. Этот принцип кладет в основу приговора не *внѣшнюю* наличность дѣйствія, а качество *внутренняго* его источника—души подсудимаго. Какая близость к основѣ искусства!



Импровизація 24 (1912). Музей в Ахенѣ

Всѣ эти науки я любил и теперь думаю с благодарностью о тѣх часах внутренняго под'ема, а, может быть, и вдохновенія, которые я тогда пережил. Но часы эти блѣднѣли при первом соприкосновеніи с искусством, которое только одно выводило меня за предѣлы времени и пространства. Никогда не дарили меня научныя занятія такими переживаніями, внутренними под'емами, творческими мгновеніями.

Но силы мои представлялись мнѣ черезчур слабыми для того, чтобы признать себя в правѣ пренебречь другими обязанностями и начать жизнь художника, казавшуюся мнѣ в то время безгранично счастливой. Русская же жизнь была тогда особенно мрачна, мои работы цѣнились, и я рѣшился сдѣлаться ученым. В избранной же мною политической экономіи я любил, кромѣ рабочаго вопроса, только чисто отвлеченное мышленіе. Практическая сторона ученія о деньгах, о банковых системах отталкивала меня непреоборимо. Но приходилось считаться и с этой стороной.

К тому же времени относятся два событія, наложившія печать на всю мою жизнь. Это были: французская импрессіонистская выставка въ Москвѣ—и особенно „Стог сѣна“ Клода Монэ—и постановка Вагнера в Большом театрѣ—Лоэнгрин.

До того я былъ знаком только с реалистической живописью, и то почти исключительно русской, еще мальчиком глубоко впечатлялся „Не ждали“, а юношей нѣсколько раз ходил долго и внимательно изучать руку Франца Листа на Рѣпинском портретѣ, много раз копировал на память Христа Полѣнова, поражался „Веслом“ Левитана и его ярко писанным отраженным в рѣкѣ монастырем и т. п. И вот сразу увидѣл я в первый раз *картину*. Мнѣ казалось, что без каталога не догадаться, что это—стог сѣна. Эта неясность была мнѣ непріятна: мнѣ казалось, что художник не в правѣ писать так неясно. Смутно чувствовалось мнѣ, что в этой картинѣ нѣт предмета. С удивленіем и смущеніем замѣчал я однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врѣзывается в память и вдругъ неожиданно так и встанет перед глазами до мельчайших подробностей. Во всем этом я не мог разобраться, а тѣм болѣе был не в силах сдѣлать из пережитаго таких на мой теперешній взгляд простых выводов. Но что мнѣ стало совершенно ясно—это не подозрѣвавшаяся мною прежде, скрытая от меня дотолѣ, превзошедшая всѣ мои смѣлыя мечты сила палитры. Живопись открывала сказочныя силы и прелесть. Но глубоко под сознаніем был одновременно дискредитирован предмет, какъ необходимый элемент картины. В общем же во мнѣ образовалось впечатлѣніе, что частица моей Москвы-сказки все же уже живет на холстѣ*).

Лоэнгрин**) же показался мнѣ полным осуществленіем моей сказочной Москвы. Скрипки, глубокіе басы и прежде всего духовые инструменты воплощали в моем воспріятіи всю силу предвечерняго часа, мысленно я видѣл всѣ мои краски, онѣ стояли у меня перед глазами. Бѣшеныя, почти безумныя линіи рисовались передо мной. Я не рѣшался только сказать себѣ, что Вагнер музыкально написал „мой час“. Но совершенно стало мнѣ ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощью, чѣм это мнѣ представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна проявить такія же силы, как музыка. И невозможность самому устремиться к отысканію этих сил была мучительна.

*) „Проблема свѣта и воздуха“ импрессіонистов не особенно меня занимала. Мнѣ всегда казалось, что умные разговоры на эту тему имѣют мало общаго с искусством. Позже мнѣ представлялась гораздо болѣе значительной теорія неоимпрессіонистов, в концѣ-концов, оперировавшая вопросом *воздѣйствія краски* и отказавшаяся от обсужденія воздуха. Все же я чувствовал сначала глухо, а потом и сознательно, что всякая теорія, основанная на почвѣ внѣшних средств (а таковы преимущественно теоріи вообще) является лишь единичнымъ случаем, на ряду съ которым одновременно может существовать и много других. Еще позже я понял что внѣшнее, не рожденное внутреннимъ, мертворожденно.

**) Лишь позже почувствовал я всю сладкую сентиментальность и поверхностную чувственность этой самой слабой оперы Вагнера. Другія же его оперы (как „Тристан“, „Кольцо“) еще долгіе годы силою своею и самобытной выразительностью держали в плѣну мое чувство критики. Я нашел об'ективное для нея выраженіе в своей статьѣ „О сценической композиціи“, напечатанной впервые по нѣмецки в 1913 г. (в „Der Blaue Reiter“, изд. Р. Пипера, Мюнхен).



Импровизація 27 (1912). 140×120.

Собр. Штиглица. Нью-Іорк.

У меня часто не было сил вопреки всему подчинять свою волю долгу. И я поддался слишком сильному искушенію.

Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась, благодаря чисто научному событію. Это было разложеніе атома. Оно отозвалось во мнѣ подобно внезапному разрушенію всего міра. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало невѣрным, шатким и мягкимъ. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем. Наука казалась мнѣ уничтоженой: ея главнѣйшая основа была только заблужденіем, ошибкой ученых, не строивших увѣренной рукой камень за камнем при ясном свѣтѣ божественное зданіе, а в потемках, наудачу и наощупь искавших истину, в слѣпотѣ своей принимая один предмет за другой.

Уже в дѣтскіе годы мнѣ были знакомы мучительно-радостные часы внутренняго напряженія, часы внутренних сотрясеній, неяснаго стремленія, требующаго повелительно чего-то еще неопредѣленнаго,

днем сжимающаго сердце и дѣлающаго дыханіе поверхностным, наполняющаго душу безпокойством, а ночью вводящаго в мір фантастических снов, полных и ужаса и счастья. Помню, что рисованіе и нѣсколько позже живопись вырывали меня из условій дѣйствительности, т. е. ставили меня внѣ времени и пространства и приводили к самозабвенью. Мой отец*) рано замѣтил мою любовь к живописи и еще в мое гимназическое время пригласил учителя рисованія. Ясно помню, как мил мнѣ былъ самый матеріал, какими привлекательными, красивыми и живыми казались мнѣ краски, кисти, карандаши, моя первая овальная фарфоровая палитра, позже завернутые в серебряную бумажку угольки. И даже самый запах скипидара был такой обворожительный, серьезный и строгій, запах, возбуждающій во мнѣ и теперь какое то особое, звучное состояніе, главным элементом котораго является чувство отвѣтственности. Многіе уроки, вынесенные мною из сдѣланных ошибок, живы во мнѣ и нынче. Еще совсѣм маленьким мальчиком я раскрашивал акварелью буланку в яблоках; все уже было готово, кромѣ копыт. Помогавшая мнѣ и в этом занятіи тетя, которой надо было отлучиться из дому, совѣтовала мнѣ не трогать этихъ копыт без нея, а дождаться ея возвращенія. Я остался один со своим неоконченным рисунком и страдал от невозможности положить послѣднія—и такія простыя—пятна на бумагу. Мнѣ думалось, что ничего не стоит хорошенько начернить копыта. Я набрал, сколько с'умѣл, черной краски на кисть. Один миг—и я увидѣл четыре черных, чуждых бумагѣ, отвратительных пятна на ногах лошади. Позже мнѣ так понятен был страх импрессіонистов перед черным, а еще позже мнѣ пришлось серьезно бороться со своим внутренним страхомъ прежде, чѣм я рѣшался положить на холст чистую черную краску. Такого рода несчастія ребенка бросают длинную, длинную тѣнь через многіе годы на послѣдующую жизнь. И недавно еще я употреблял чистую черную краску с значительно другим чувством, чѣм чистыя бѣлила.

Дальнѣйшими, особенно сильными впечатлѣніями моего студенческаго времени, также опредѣленно сказывавшимися в теченіе многих лѣт были: Рембрандт в Петербургском Эрмитажѣ и поѣздка моя в Вологодскую губернію, куда я былъ командирован Московскимъ Об-

*) Мой отец в теченіе всей моей жизни с необыкновеннымъ терпѣніем относился ко всѣм моим прихотям и перескакиваніям с одного поприща на другое. Он стремился с самаго начала развивать во мнѣ самостоятельность: когда мнѣ не минуло еще десяти лѣт, он привлек самого меня, насколько это было возможно, к выбору между классической гимназіей и реальным училищем. Многіе долгіе годы он—несмотря на свои скорѣе скромныя средства—чрезвычайно щедро поддерживал меня матеріально. При моих переходах с одного пути на другой он говорил со мной как старшій друг и в самых важных обстоятельствах не употреблял ни тѣни насилія надо мною. Принципом его воспитанія было полное довѣріе и дружеское ко мнѣ отношеніе. Он знает, как полон я благодарности к нему.



Импровизація 29 (1911). 95×107. Собр. Эдди. Чикаго.

ществом Естествознанія, Антропологіи и Этнографіи. Моя задача была двоякаго рода: изученіе у русскаго населенія обычнаго уголовнаго права (изысканіе в области примитивнаго права) и собираніе остатков языческой религіи у медленно вымирающих зырян, живущих преимущественно охотой и рыбной ловлей.

Рембрандт меня поразил. Основное раздѣленіе темнаго и свѣтлаго на двѣ большія части, раствореніе тонов второго порядка в этих больших частях, сліяніе этих тонов в эти части, дѣйствующія двузвучіем на любом разстояніи (и напомнившія мнѣ сейчас же Вагнеровскія трубы) открыли передо мной совершенно новыя воз-

можности, сверхчеловѣческую силу краски самой по себѣ, а также—с особою яркостью—повышеніе этой силы при помощи сопоставленія, т. е. по принципу противоположенія. Было ясно, что каждая большая плоскость сама по себѣ вовсе не является сверх'естественной, что каждая из них сейчас же обнаруживает свое происхожденіе от палитры, но что эта самая плоскость через посредство другой ей противоположенной плоскости получает несомнѣнно сверх'естественную силу, так что происхожденіе ея от палитры на первый взгляд представляется невѣроятным. Но мнѣ не было свойственно спокойно вводить замѣченный пріем в собственныя работы. К чужим картинам я безсознательно становился так, как теперь становлюсь к природѣ: онѣ вызывали во мнѣ почтительную радость, но оставались мнѣ все же чужими по своей индивидуальной цѣнности. Съ другой же стороны, я чувствовал довольно сознательно, что дѣленіе это у Рембрандта дает свойство его картинам, мною еще ни у кого не виданное. Получалось впечатлѣніе, что его картины длительны, а это об'яснялось необходимостью продолжительно исчерпывать сначала *одну* часть, а потом *другую*. Со временем я понял, что это дѣленіе присваиваетъ живописи элемент ей будто бы недоступный—*время**).

Въ писаных мною лѣт двѣнадцать, пятнадцать, тому назадъ в Мюнхенѣ картинах я пытался использовать этот элемент. Я написал всего три-четыре таких картины, при чем мнѣ хотѣлось ввести в каждую ихъ составную часть „безконечный" ряд от перваго впѣчатлѣнія скрытых красочных тонов. Эти тона должны были быть первоначально (и особенно в темных частях) совершенно *запрятанными***) и открываться углубившемуся, внимательному зрителю лишь со *временемъ*—вначалѣ неясно и будто бы крадучись, а потом получать все большую и большую, все растущую, „жуткую" силу звучанія. К великому моему изумленію я замѣтил, что пишу в принципѣ Рембрандта. Горькое разочарованіе, болѣзненныя сомнѣнія в собственных силах, сомнѣнія в особенности найти свои средства выраженія охватили меня. Вскорѣ мнѣ представились также и слишкомъ дешевыми способы подобнаго вопло-

*) Простой род употребленія времени.

**) К этому времени относится моя привычка записывать отдѣльныя, являвшіяся мнѣ мысли. Так-как бы сама собою—для меня почти незамѣтно образовалась книга „О Духовном в Искусствѣ". Замѣтки накапливались втеченіе по крайней мѣрѣ десяти лѣт. Одной из первыхъ замѣток о красочной красотѣ была слѣдующая: „живописная прелесть должна с особою силой привлекать зрителя, но одновременно она призвана скрывать глубоко запрятанное содержаніе". Подъ этимъ разумѣлось живописное содержаніе, но не въ чистой его формѣ (как понимаю я его теперь), а чувство или чувства художника, живописно им выражаемыя. В ту пору еще живо было во мнѣ заблужденіе, что зритель идет с открытой душой навстрѣчу картинѣ и ищет в ней родственной ему рѣчи. Такіе зрители и на самом дѣлѣ существуют (что вовсе не заблужденіе), но они рѣдки, как крупинки золота в пескѣ. Существуют даже такіе зрители, которые отдаются произведеніям и черпают из произведеній, независимо от того, родственен-ли им по духу язык их или нѣт.

Композиція 5 (1911).
275×190.

Собр. І. О. Мюллера.
Солотурн (Швейцарія).

щенія моих в ту пору любимых элементов скрытаго времени, жутко таинственнаго.

В ту пору я работал особенно много, часто до глубокой ночи, пока не овладѣвала мною усталость до физической тошноты. Дни, когда мнѣ не удавалось работать (как бы рѣдки они ни были), казались мнѣ потеряными, легкомысленно и безумно растраченными. При мало-мальски сносной погодѣ я ежедневно писал этюды в старом Schwabing'ѣ, тогда еще не слившемся вполнѣ с городом. В дни разочарованія в работѣ в мастерской и в композиціонных попыткахъ я писал особенно упорно пейзажи, волновавшіе меня, какъ непріятель перед сраженіем, в концѣ-концов бравшій надо мною верх: рѣдко удовлетворяли меня мои этюды даже частично, хотя я иногда и пытался выжать из них здоровый сок в формѣ картин. Все же блужданіе с этюдником в руках, с чувством охотника в сердцѣ казалось мнѣ менѣе отвѣтственным, нежели картинныя мои попытки, уже и тогда носившія характер—частью сознательный, частью безсознательный—поисков в области композиціи. Самое слово *композиція* вызывало во мнѣ внутреннюю вибрацію. Впослѣдствіи я поставил себѣ цѣлью моей жизни написать „Композицію". В неясных мечтах неуловимыми обрывками рисовалось передо мною подчас что-то неопредѣленное, временами пугавшее меня своею смѣлостью. Иногда мнѣ снились стройныя картины, оставлявшія по себѣ при пробужденіи только неясный слѣд несущественных подробностей. Раз в жару тифа я видѣл с большою ясностью цѣлую картину, которая, однако, как-то разсыпалась во мнѣ, когда я выздоровѣл. Через нѣсколько лѣт, в разные промежутки я написал „Пріѣзд купцов", потом „Пеструю жизнь" и, наконец, через много лѣт в „Композиціи 2" мнѣ удалось выразить самое существенное этого бредового видѣнія, что я сознал, однако, лишь недавно. С самаго начала уже одно слово „Композиція" звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговѣніем. И до сих пор я испытываю боль, когда вижу, как легкомысленно зачастую с ним обращаются. При писаніи этюдов я давал себѣ полную волю, подчиняясь даже „капризам" внутренняго голоса. Шпахтелем я наносил на холст штрихи и шлепки, мало думая о домах и деревьях и поднимая звучность отдѣльных красок, насколько сил хватало. Во мнѣ звучал предвечерній московскій час, а перед моими глазами развертывалась могучая, красочная, в тѣнях глубоко грохочущая скала мюнхенскаго цвѣтового міра. Потом, особенно по возвращеніи домой, глубокое разочарованіе. Краски мои казались мнѣ слабыми, плоскими, весь этюд неудачным усиліем передать силу природы. Какъ странно было мнѣ слышать, что я утрирую природныя краски, что эта утрировка дѣлает мои вещи непонятными и что единственным моим спасеніем было бы научиться „преломленію тонов".



Черное пятно (1912). 130×100. — Музей живоп. культуры. Москва.

Это было время увлеченія рисунком Каррьера и живописью Уистлэра. Я часто сомнѣвался въ своем „пониманіи“ искусства, старался даже насильственно убѣдить себя, заставить себя полюбить этих художниковъ. Но туманность, болѣзненность и какое-то сладковатое безсиліе этого искусства снова меня отталкивали, и я снова уходил к своим мечтам звучности, полноты „хора красок“, а со временем и композиціонной сложности. Мюнхенская критика (частью и особенно при моих дебютах относившаяся ко мнѣ благосклонно*) объясняла мое

*) И теперь признаютъ многіе критики дарованіе за моими старыми картинами, что и служит в большинствѣ случаев отличным доказательством их слабости. В позднѣйших и в частности в послѣдних они усматривают заблужденіе, тупик, паденіе моей живописи, а часто и обман, что и служит в большинствѣ случаев отличным доказательством все увеличивающейся силы этихъ картин. Опытность и годы развивают безразличіе к этого рода оцѣнкам. Там и здѣсь прорывающіеся хвалебные гимны моей живописи (которым суждено звучать все громче) уже лишены силы волновать меня, как это было во время моих дебютов: художественная критика газет и даже журналов никогда не создавала „общественнаго мнѣнія“, а всегда создавалась им. А именно это-то мнѣніе достигает ушей художника значительно раньше газетных столбцов. Но, думается мнѣ, и само это мнѣніе съ твердостью и опредѣленностью угадывается самим художником задолго до его образованія. В какую бы сторону ни ошибались вначалѣ (а иногда в теченіе многих, многих лѣт) и это мнѣніе и создаваемая им критическая оцѣнка, художник *в общем* всегда знает в пору своей зрѣлости цѣну своему искусству. И ужасна должна быть художнику не внѣшняя его недооцѣнка, а внѣшняя его переоцѣнка.

„красочное богатство“ „византійскими вліяніями“. Русская же критика (почти без исключенія осыпавшая меня непарламентскими выраженіями) находила, либо, что я преподношу Россіи западно-европейскія (и там уже даже устарѣлыя) цѣнности в разбавленном видѣ, либо, что я погибаю под вредным мюнхенским вліяніем. Тогда я впервые увидѣл с каким легкомысліем, незнаніем и беззастѣнчивостью оперирует большинство критиков. Это обстоятельство служит объясненіем тому хладнокровію, с которым выслушивают самые злостные о себѣ отзывы умные художники.

Склонность к „скрытому“, к „запрятанному“ помогла мнѣ уйти от вредной стороны народнаго искусства, которое мнѣ впервые удалось увидѣть в его естественной средѣ и на собственной его почвѣ во время моей поѣздки в Вологодскую губернію. Охваченный чувством, что ѣду на какую-то другую планету, проѣхал я сначала по желѣзной дорогѣ до Вологды, потом нѣсколько дней по спокойной, самоуглубленной Сухонѣ на пароходѣ до Устьсысольска, дальнѣйшій же путь пришлось совершить в тарантасѣ через безконечные лѣса, между пестрых холмов, через болота, пески и отшибающим с непревычки внутренности „волоком“. То, что я ѣхал совсѣм один, давало мнѣ неизмѣримую возможность безпрепятственно углубляться в окружающее и в самого себя. Днем было часто жгуче-жарко, а почти беззакатными ночами так холодно, что даже тулуп, валенки и зырянская шапка, которые я получил на дорогу через посредство Н. А. Иваницкаго*), подчась оказывались не вполнѣ достаточными, и я с теплым сердцем вспоминаю, как ямщики иногда вновь покрывали меня с'ѣхавшим с меня во снѣ пледом. Я в'ѣзжал в деревни, гдѣ населеніе с желто-сѣрыми лицами и волосами ходило с головы до ног в желто-сѣрых же одеждах, или бѣлолицое, румяное с черными волосами было одѣто так пестро и ярко, что казалось подвижными двуногими картинами. Никогда не изгладятся из памяти большія двух'этажныя, рѣзныя избы с блестящим самоваром в окнѣ. Этот самовар не был здѣсь предметом „роскоши“, а первой необходимостью: в нѣкоторых мѣстностях населеніе питалось почти исключительно чаем (Иван-чаем), не считая ясного или яшного (овсяного) хлѣба, не поддающагося охотно ни зубам, ни желудку—все населеніе ходило там со вздутыми животами. В этих-то необыкновен-

*) Благородный отшельник города Кадникова, секретарь земской управы, не встрѣчавшій интереса в Россіи и печатаемый в Германіи ботаник и зоолог, автор серьезных этнографических изысканій и... организатор земской эксплоатаціи роговых кустарных издѣлій, выхваченных им из безпощадных рук скупщиков. Впослѣдствіи Н. А. было предложено интересное и выгодное положеніе в Москвѣ, но он в послѣднюю минуту отказался: у него не было духу покинуть свое скромное внѣшне и такое значительное внутренно дѣло. Во время этой поѣздки мнѣ не раз случалось встрѣчать одиноких и дѣйствительно самоотверженных дѣлателей будущей Россіи, счастливой уже и этой стороной в пестрой ея сложности. Среди них не послѣднее мѣсто занимали сельскіе священники.

ных избах я и повстрѣчался впервые с тѣм чудом, которое стало впослѣдствіи одним из элементов моих работъ. Тут я выучился не глядѣть на картину со стороны, а самому *вращаться в картинѣ*, в ней жить. Ярко помню, как я остановился на порогѣ перед этим неожиданным зрѣлищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стѣнам лубки: символически представленный богатырь, сраженіе, красками переданная пѣсня. Красный угол, весь завѣшанный писанными и печатными образами, а перед ними красно-теплящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-шепщущая скромная и гордая звѣзда. Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее. Съ тѣх пор это чувство жило во мнѣ безсознательно, хотя я и переживал его в московских церквах, а особенно въ Успенском соборѣ и Василіи Блаженном. По возвращеніи из этой поѣздки я стал опредѣленно сознавать его при посѣщеніи русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл. Разумѣется, внутренно эти переживанія окрашивались совершенно друг от друга различно, так как и вызывающіе их источники так различно друг от друга окрашены: Церковь! Русская церковь! Капелла! Католическая капелла!

Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшіеся в мелочах и писаные с такой силой, что самый предмет в них *растворялся*. Так же как и нѣкоторыя другія, и это впечатлѣніе дошло до моего сознанія гораздо позже.

Вѣроятно, именно путем таких впечатлѣній во мнѣ воплощались мои дальнѣйшія желанія, цѣли в искусствѣ. Нѣсколько лѣт занимало меня исканіе средств для введенія зрителя *въ картину* так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся.

Иногда мнѣ это удавалось: я видѣл это по лицу нѣкоторых зрителей. Из безсознательно-нарочитаго воздѣйствія живописи на расписанный предмет, который получает таким путем способность к самораствореню, постепенно все больше вырабатывалась моя способность не замѣчать предмета в картинѣ, его так сказать прозѣвывать. Гораздо позже, уже в Мюнхенѣ, я был однажды очарован в собственной моей мастерской неожиданным зрѣлищем. Сумерки надвигались. Я возвращался домой с этюда, еще углубленный в свою работу и в мечты о том, как слѣдовало бы работать, когда вдруг увидѣл перед собой неописуемо-прекрасную, пропитанную внутренним горѣніем картину. Сначала я поразился, но сейчас же скорым шагом приблизился к этой загадочной картинѣ, совершенно непонятной по внѣшнему содержанію и состоявшей исключительно из красочных пятен. И ключ к загадкѣ был найден: это была моя собственная картина, прислоненная к стѣнѣ



Пейзаж с дождем (1913). 70×60. — Собр. проф. Браунэ. Мюнхен.

и стоявшая на боку. Попытка на другой день при дневном свѣтѣ вызвать то же впечатлѣніе удалась только наполовину: хотя картина стояла также на боку, но я сейчас же различал на ней предметы, не хватало также и тонкой лясировки сумерок. В общем, мнѣ стало в этот день безспорно ясно, что предметность вредна моим картинам.

Страшная глубина, отвѣтственная полнота самых разнообразных вопросов встала передо мной. И самый главный: в чем должен найти замѣну отринутый предмет? Опасность орнаментности была мнѣ ясна, мертвая обманная жизнь стилизованных форм была мнѣ противна.

Часто я закрывал глаза на эти вопросы. Иногда мнѣ казалось, что эти вопросы толкают меня на ложный, опасный путь. И лишь через много лѣт упорной работы, многочисленных осторожных подходов, все новых безсознательных, полусознательных и все болѣе ясных и желанных переживаній, при все развивавшейся способности внут-

ренно переживать художественныя формы в их все болѣе и болѣе чистой, отвлеченной формѣ, пришел я к тѣм художественным формам, над которыми и которыми я теперь работаю и которыя, как я надѣюсь, получат еще гораздо болѣе совершенный вид.

Очень много потребовалось времени, прежде чѣм я нашел вѣрный отвѣт на вопрос: „чѣм должен быть замѣнен предмет“? Часто, оглядываясь на свое прошлое, я с отчаяніем вижу длинный ряд лѣт, потребовавшихся на это рѣшеніе. Тут я знаю толко одно утѣшеніе: никогда я не был в силах примѣнять формы, возникавшія во мнѣ путем логическаго размышленія, не путем чувства. Я не умѣл выдумывать форм, и видѣть чисто головныя формы мнѣ мучительно. Всѣ формы, когда бы то ни было мною употребленныя, приходили ко мнѣ „сами собою“: онѣ то становились перед глазами моими совершенно готовыми—мнѣ оставалось их копировать, то онѣ образовывались в счастливые часы уже в теченіе самой работы. Иногда онѣ долго и упорно не давались, и мнѣ приходилось терпѣливо, а не рѣдко и со страхом в душѣ дожидаться, пока онѣ созрѣют во мнѣ. Эти внутреннія созрѣванія не поддаются наблюденію: они таинственны и зависят от скрытых причин. Только как бы на поверхности души чувствуется неясное внутреннее броженіе, особое напряженіе внутренних сил, все яснѣе предсказывающее наступленіе счастливаго часа, который длится то мгновенія, то цѣлые дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворенія, созрѣваніе плода, потуг и рожденія вполнѣ соотвѣтствует физическому процессу зарожденія и рожденія человѣка. Быть может, также рождаются и міры.

Но как по силѣ напряженія, так и по его качеству эти „подъемы“ весьма разнообразны. Лишь опыт может научить их свойствам и способам их использованія. Мнѣ пришлось тренироваться в умѣніи держать себя на вожжах, не давать себѣ безудержнаго хода, править этими силами. С годами я понял, что работа с лихорадочно бьющимся сердцем, с давленіем в груди (а отсюда и с болью в ребрах), с напряженіем всего тѣла не дает безукоризненных результатов: за *таким* под'емом, во время котораго чувство самоконтроля и самокритики минутами даже вовсе исчезает, слѣдует неминуемо скорое паденіе. Такое утрированное состояніе может продолжаться в лучшем случаѣ нѣсколько часов, его может хватить на небольшую работу (оно отлично эксплоатируется для эскизов или тѣх небольших вещей, которыя я называю „импровизаціями“), но его ни в каком случаѣ недостаточно для больших работ, требующих под'ема ровнаго, напряженія упорнаго и не ослабѣвающаго в теченіе цѣлых дней. Лошадь несет всадника со стремительностью и силой. Но всадник правит лошадью. Талант возносит художника на высокія высоты со стремительностью и силой. Но



Картина с бѣлой формой (1913). 140×120. — Собр. Вальдена. Берлин.

художник правит талантом. Быть может, с другой стороны—только частично и случайно—художник в состояніи вызывать в себѣ искусственно эти под'емы. Но ему дано квалифицировать род наступающаго помимо его воли под'ема. опыт многих лѣт дает возможность как задержать в себѣ такіе моменты, так временно совершенно подавить их с тѣм, чтобы они почти навѣрное наступили позже. Но полная точность, разумѣется, невозможна и здѣсь. Все-таки относящіеся к этой области опыт и знаніе являются одним из элементов „сознательности“, „разсчета“ в работѣ, которые могут быть обозначены и другими именами. Несомнѣнно, что художник должен знать свое дарованіе до тонкости и, как хорошій купец, не давать залеживаться ни крупинкѣ своих

сил. Каждую их частицу он шлифует и оттачивает до той последней возможности, которая определена ему судьбою*).

Эта выработка, шлифовка дарованія требует значительной способности к концентраціи, ведущей с другой стороны к ущербу других способностей. Это мнѣ пришлось испытать и на себѣ. Я никогда не обладал, так называемой, хорошей памятью: с самаго дѣтства не было у меня способности запоминать цифры, имена, даже стихи. Таблица умноженія была истинным мученіем не только для меня, но и для моего приходившаго в отчаяніе учителя. Я и до сих пор не побѣдил этой непобѣдимой трудности и навсегда отказался от этого знанія. Но в то время, когда еще было можно заставлять меня набираться ненужных мнѣ знаній, моим единственным спасеніем была память зрѣнія. Насколько хватало моих технических знаній, я мог вслѣдствіе этой памяти еще в ранней юности записывать дома красками картины, особенно поразившія меня на выставкѣ. Позже пейзажи, писаные по воспоминанію, удавались мнѣ иногда больше, нежели писаные прямо с натуры. Так я написал „Старый Город“, а потом цѣлый ряд нѣмецких, голландских, арабских темперных рисунков.

Нѣсколько лѣт тому назад совершенно неожиданно я замѣтил, что эта способность пошла на убыль. Вскорѣ я понял, что нужныя для постояннаго наблюденія силы направились—вслѣдстіе повысившейся способности к сосредоточенію—на другой путь, ставшій для меня гораздо болѣе важным, необходимым. Способность углубленія во внутреннюю жизнь искусства (а, стало быть, и моей души) настолько увеличилась в силѣ, что я проходил подчас мимо внѣшних явленій, не замѣчая их, что прежде было совершенно невозможно.

Насколько я могу судить, сам эту способность к углубленію я не навязал себѣ извнѣ—она жила во мнѣ и до того органической, хотя и эмбріональной жизнью. А тут просто пришла ея пора, и она стала развиваться, требуя и моей помощи упражненіями.

Лѣт тринадцати или четырнадцати на накопленныя деньги я, наконец, купил себѣ небольшой полированный ящик с масляными красками. И до сегодня меня не покинуло впечатлѣніе, точнѣе говоря, переживаніе, рождаемое из тюбика выходящей краской. Стоит надавить пальцами—и торжественно, звучно, задумчиво, мечтательно, самоуглубленно, глубокосерьезно, с кипучей шаловливостью, со вздохом облег-

---

*) Часто обсуждаемая нервность, наслѣдіе 19-го вѣка, породившая цѣлый ряд небольших, хотя и прекрасных произведеній во всѣх областях искусства и не давшая почти ни одного большого и внутренне и внѣшне, надо думать, уже на исходѣ. Мнѣ кажется, что время новой внутренней опредѣленности, духовнаго „знанія“, становится все ближе, а оно-то только и может дать художникам всѣх искусств то необходимое длительное напряженіе в равновѣсіи, ту увѣренность, ту силу над самим собою, которыя являются необходимой, лучшей, неизбѣжной почвой для произведеній большой внутренней сложности и глубины.



Картина с бѣлой каймой (1913). 200×140. — Собр. Клуксена: Фёр. (Германія).

ченія, со сдержаннымъ звучаніемъ печали, съ надменной силой и упорствомъ, съ настойчивымъ самообладаніемъ, съ колеблющейся ненадежностью равновѣсія выходятъ другъ за другомъ эти странныя существа, называемыя красками—живыя сами въ себѣ, самостоятельныя, одаренныя всѣми необходимыми свойствами для дальнѣйшей самостоятельной жизни и каждый мигъ готовыя подчиниться новымъ сочетаніямъ, смѣшаться другъ съ другомъ и создавать нескончаемое число новыхъ міровъ. Нѣкоторыя изъ нихъ, уже утомленныя, ослабѣвшія, отвердѣвшія, лежатъ тутъ же подобно мертвымъ силамъ и живымъ воспоминаніямъ о былыхъ, судьбою не допущенныхъ, возможностяхъ. Какъ въ борьбѣ или сраженіи, выходятъ изъ тюбиковъ свѣжія, призванныя замѣнить собою старыя ушедшія силы. Посреди палитры особый міръ остатковъ уже пошедшихъ въ дѣло красокъ, блуждающихъ на холстахъ, въ необходимыхъ воплощеніяхъ, вдали отъ первоначальнаго своего источника. Это—міръ, возникшій изъ остатковъ уже написан-

ных картин, а также опредѣленный и созданный случайностями, загадачной игрой чуждых художнику сил. Этим случайностям я обязан многим: онѣ научили меня вещам, которых не услышать ни от какого учителя или мастера. Нерѣдкими часами я разсматривал их с удивленіем и любовью. Временами мнѣ чудилось, что кисть, непреклонной волей вырывающая краски из этих живых красочных существ, пораждала особое музыкальное звучаніе. Мнѣ слышалось иногда шипѣніе смѣшиваемых красок. Это было похоже на то, что можно было, навѣрное, испытывать в таинственной лабораторіи полнаго тайны алхимика.

Как-то мнѣ довелось услышать, что один извѣстный художник (не помню, кто именно) выразился так: „когда пишешь, то на один взгляд на холст должно приходиться полвзгляда на палитру и десять взглядов на натуру". Это было красиво сказано, но мнѣ скоро стало ясно, что для меня эта пропорція должна быть другой: десять взглядов на холст, один на палитру, полвзгляда на натуру. Именно так выучился я борьбѣ с холстом, понял его враждебное упорство в отношеніи к моей мечтѣ и наловчился насильственно его этой мечтѣ подчинять. Постепенно я выучился не видѣть этого бѣлаго, упорнаго, упрямаго тона холста (или лишь на мгновеніе замѣтить его для контроля), а видѣть вмѣсто него тѣ тона, которым суждено его замѣнить— так в постепенности и медленности выучивался я то тому, то другому.

Живопись есть грохочущее столкновеніе различных міров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы міров между собою создать новый мір, который зовется произведеніем*). Каждое произведеніе возникает и технически так, как возник космос—оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в концѣ-концов в симфонію, имя которой—музыка сфер. Созданіе произведенія есть мірозданіе.

Так сдѣлались внутренними событіями душевной жизни эти впечатлѣнія от красок на палитрѣ, а также и тѣх, которыя еще живут в тюбиках, подобныя могущественным внутренно и скромным на вид людям, внезапно в нуждѣ открывающим эти до того скрытыя силы и пускающим их в ход. Эти переживанія сдѣлались со временем точкой исхода мыслей и идей, дошедших до моего сознанія уже, по крайней мѣрѣ, лѣт пятнадцать тому назад. Я записывал случайныя переживанія и лишь позже замѣтил, что всѣ они стояли в органической связи между собою. Мнѣ становилось все яснѣе, я все с большею силой чувствовал, что центр тяжести искусства лежит не в области „формальнаго", но исключительно во внутреннем стремленіи (содержаніи), по-

*) В противоположность нѣмецкому, французскому, англійскому короткому слову это длинное русское слово как бы отпечатлѣло в себѣ всю исторію произведенія – длинную и сложную, таинственную и с призвуками „божественной" предопредѣленности.



Импровизація 33 (1913). 100×88. Собств. ван-Асендельфта. Голландія.

велительно подчиняющем себѣ формальное. Мнѣ не легко было отказаться от привычнаго взгляда на первенствующее значеніе стиля, эпохи, формальной теоріи и душою признать, что качество произведенія искусства зависит не от степени выраженнаго в нем формальнаго духа времени, не от соотвѣтствія его признанному безошибочным в извѣстный період ученію о формѣ, а совершенно безотносительно от степени силы внутренняго желанія (=содержанія) художника и от высоты выбранных им и именно ему нужных форм. Мнѣ стало ясно, что, между прочим, и самый „дух времени" в вопросах формальных создается именно и исключительно этими полнозвучными художниками—„личностями", которые подчиняют своей убѣдительностью не только современников, обладающих менѣе интензивным содержаніем или только внѣшним дарованіем (без внутренняго содержанія), но и поколѣніями, вѣками позже живущих художников. Еще один шаг—потребовавшій,

однако, так много времени, что мнѣ совѣстно об этом думать—и я пришел к выводу, что весь основной смысл вопроса об искусствѣ разрѣшается только на базисѣ внутренней необходимости, обладающей жуткой силой вмиг перевернуть вверх дном всѣ извѣстные тереотическіе законы и границы. И только в послѣдніе года я научился, наконец, с любовью и радостью наслаждаться „враждебнымъ“ моему личному искусству „реалистическим“ искусством и безразлично и холодно проходить мимо ,,совершенных по формѣ“ произведеній, как будто родственных мнѣ по духу. Но теперь я знаю, что ,,совершенство“ это только видимое, быстротечное и что не может быть совершенной формы без совершеннаго содержанія: дух опредѣляет матерію, а не наоборот. Обвороженный по неопытности глаз скоро остывает, а временно обманутая душа скоро отворачивается. Предложенное мною мѣрило обладает той слабой стороной, что оно—,,бездоказательно“ (особенно в глазах тѣх, кто лишен сам не только активнаго, творческаго, но и пассивнаго содержанія, т. е. в глазах обреченных оставаться на поверхности формы, неспособных углубляться в неизмѣримость содержанія). Но великое Помело Исторіи, сметающее сор внѣшности с духа внутренняго, явится и тут послѣдним, неумытным судьей*).

Так постепенно мір искусства отдѣлялся во мнѣ от міра природы, пока, наконец, оба міра не пріобрѣли полную независимость друг от друга.

Тут мнѣ вспоминается один эпизод из моего прошлаго, бывшій источником моих мученій. Когда, будто вторично рожденный, я пріѣхал из Москвы в Мюнхен, чувствуя вынужденный труд за спиной своей и видя перед лицом своим труд радости, то вскорѣ уже натолкнулся на ограниченіе своей свободы, сдѣлавшее меня хотя только временно и с новым обликом, но все же опять-таки рабом—работа с модели.

---

*) В наших современниках еще так силен принцип l'art pour l'art в его поверхностном смыслѣ, душа их еще так засорена этим „как“ в искусствѣ, что они способны вѣрить ходовому теперь утвержденію: природа есть только предлог для выраженія художественнаго, сама по себѣ она не существенна в искусствѣ. Именно только привычка поверхностнаго переживанія формы могла до такой степени заглушить душу, что она может не слышать звучанія какого нибудь, хотя бы и второстепеннаго, элемента в произведеніи. Мнѣ кажется, что благодаря уже наступившему *внутреннему*—душевному перевороту нашей совершенно особенной эпохи скоро это поистинѣ „безбожное“ отношеніе к искусству, если и не измѣнится во всем своем объемѣ, т. е. в массѣ художников и „публики“, то все же перейдет на болѣе и в этой массѣ здоровую почву. У многих же проснется их живая и лишь временно приглушенная душа. Развитіе душевной воспріимчивости и смѣлости в *собственных* переживаніях—главнѣйшія, неизбѣжныя к тому условія. Этому сложному вопросу я посвятил жестко-опредѣленную статью ,,О формѣ в искусствѣ“ в „Der Blaue Reiter“.



Маленькія Радости (1913). 120×110. Собр. Беффи. Амстердам.

Я увидѣл себя в знаменитой в ту пору, битком набитой школѣ живописи Антона Ажбэ*). Двѣ, три „модели“ позировали для головы и для нагого тѣла. Ученики и ученицы из разных стран тѣснились около этих дурнопахнущих, безучастных, лишенных выразительности, а часто и характера, получающих в час от 50 до 70 пфеннигов, явленій природы, покрывали осторожно, с тихим, шипящим звуком штрихами и пятнами бумагу и холст и стремились возможно точно воспроизвести анатомически, конструктивно и характерно этих им чуждых

*) Антон Ажбэ, славянин по происхожденію, был даровитым художником и человѣком рѣдких душевных качеств.

Многіе из его безчисленных учеников учились у него безвозмездно. На просьбу поработать у него даром он неизмѣнно отвѣчал: „работайте только как можно больше!“ Его личная жизнь была, вѣроятно, очень несчастной. Можно было слышать, но не видѣть его смѣющимся: губы его в смѣхѣ только немножко раздвигались, глаза оставались печальными. Не знаю, извѣстна-ли кому-нибудь тайна его жизни. А смерть его была также одинока, как и жизнь: он умер совершенно один в своей мастерской. Несмотря на его очень крупный заработок, послѣ него осталось всего нѣсколько тысяч марок. Вся мѣра его щедрости открылась только по его смерти.



Мечтательная импровизація (1913). 130╳130. Частн. собраніе. Берлин.

людей. Они старались пересѣченіем линій отмѣтить расположеніе мускулов, особыми штрихами и плоскостями передать лѣпку ноздри, губы, построить всю голову „в принципѣ шара“ и не задумывались, как мнѣ казалось, ни минуты над искусством. Игра линій нагого тѣла иногда очень меня интересовала. Подчас она меня отталкивала. Нѣкоторыя позы нѣкоторых тѣл развивали противное мнѣ выраженіе линій, и мнѣ приходилось копировать его, насилуя себя. Я жил в почти непрерывной борьбѣ с собою. Только выйдя опять на улицу, вздыхал я снова свободно и не рѣдко поддавался искушенію „удрать“ из школы,



Черныя линіи (1913).
130×130.

чтобы побродить с этюдником и по-своему отдаться природѣ на окраинах города, в его садах или на берегах Изара. Иногда я оставался дома и пытался на память, либо по этюду, либо просто отдаваясь своим фантазіям, иногда порядочно-таки уклонявшимся от „натуры", написать что-нибудь по своему вкусу.

Хотя и не без колебанія, но все же я счел себя обязанным заняться анатоміей, для чего, между прочим, добросовѣстно прослушал даже цѣлых два курса. Во второй раз мнѣ посчастливилось записаться на полныя жизни и темперамента лекціи профессора Мюнхенскаго уни-

Композиція 7 (1913).
200/300.



Композиция 6 (1913)
300×195

верситета Moillet, которыя он читал спеціально для художников*) Я записывал лекціи, срисовывал препараты, нюхал трупный воздух. И всегда, но как-то только полусознательно, пробуждалось во мнѣ странное чувство, когда приходилось слышать о прямом отношеніи анатоміи к искусству. Мнѣ казалось это странным, почти обидным.

Но скоро стало мнѣ ясно, что каждая „голова", как бы ни показалась она вначалѣ „безобразна", являет собою совершенную красоту. Без ограниченій и оговорок обнаруживающійся в каждой такой головѣ естественный закон конструкціи придает ей эту красоту. Часто стоя перед такой „безобразной" головой, я повторял про себя: „как умно". Именно нѣчто безконечно умное говорит из каждой подробности: напр., каждая ноздря пробуждает во мнѣ тоже чувство признательнаго удивленія, как и полет дикой утки, связь листа с вѣткой, плавающая лягушка, клюв пеликана. Тоже чувство красиво-умнаго сейчас же проснулось во мнѣ и во время лекцій Moillet.

Впослѣдствіе я понял, что по этой же причинѣ все цѣлесообразно-безобразное и в произведеніи искусства—прекрасно.

Тогда же я чувствовал только смутно, что предо мной открывается, тайна особаго міра. Но не в моих силах было связать этот мір с міром искусства. Посѣщая старую Пинакотеку, я видѣл, что ни один из великих мастеров не исчерпал всей глубины красоты и разумности природной лѣпки: природа оставалась непобѣдимой. Временами мнѣ чудился ея смѣх. Но гораздо чаще она представлялась мнѣ отвлеченно „божественной": она творила *свое* дѣло, шла *своими* путями к *своим* цѣлям, исчезающим в далеких туманах, она жила в своем царствѣ, бывшем, как это ни странно, внѣ меня. В каком же отношеніи стоит к ней искусство?

Нѣсколько товарищей увидѣли у меня как-то мои внѣшкольныя работы и поставили на мнѣ печать „колориста". Не без ехидства прозвали меня нѣкоторые из них „пейзажистом". И то и другое не было мнѣ пріятно, тѣм болѣе, что я сознавал их правоту. Дѣйствительно, в области краски я был гораздо больше „дома", нежели в рисункѣ. Один из очень мнѣ симпатичных товарищей сказал мнѣ в утѣшеніе, что колористам часто не дается рисунок. Но это не уменьшало моего страха перед грозящим мнѣ бѣдствіем и я не знал, какими средствами от него найти спасеніе.

---

*) А не для художниц: женщины не допускались на эти лекціи, так же как и в академію, что так осталось и до сегодня. Даже в частных школах всегда бывал женоненавистническій элемент. Так и у нас послѣ „собачьей революціи" (раньше ученики приходили в мастерскую с собаками, что по постановленію самих же учеников было позже запрещено) было не мало охотников произвести „бабью революцію"—„выкинуть баб вон". Но сторонников этой „революціи" оказалось недостаточно, и милая эта мечта осталась в области несбывшихся желаній.



Свѣтлая Картина (1913).
100×78.

Тогда Franz Stuck был „первым нѣмецким рисовальщиком", и я отправился к нему, запасшись только школьными моими работами. Он нашел многое плохо нарисованным и посовѣтовал мнѣ проработать еще год над рисунком, а именно в академіи. Я был смущен: мнѣ казалось, что не выучившись в два года рисунку, я уже никогда ему не научусь. К тому же я провалился на академическом экзаменѣ. Но это обстоятельство меня, впрочем, болѣе разсердило, чѣм обезкуражило: одобрены профессорским совѣтом*) были такіе рисунки, которые я с полным правом мог назвать бездарными, глупыми и лишенными всяких знаній. Послѣ годичной работы дома я во второй раз отправился к Stuck'у—на этот раз только с эскизами картин, написать которыя у меня не хватило умѣнья, и с нѣсколькими пейзажными этюдами. Он принял меня в свой „живописный" класс и на вопрос о моем рисункѣ отвѣтил, что он очень выразителен. Но при первой же

*) В низшій „рисовальный" класс Академіи ученики принимаются послѣ оффиціальнаго экзамена всѣм совѣтом профессоров этих низших классов. В высшій „живописный", профессор принимает по своему личному усмотрѣнію и, придя к убѣжденію, что ошибся в талантливости ученика, также самостоятельно вычеркивает его из списков, что впрочем дѣлал кажется, только Stuck, почему его очень боялись.

моей академической работѣ он самым рѣшительным образом запротестовал против моих „крайностей“ в краскѣ и совѣтовал мнѣ проработать нѣкоторое время и для изученія формы только черной и бѣлой краской. Меня пріятно поразило, с какой любовью он говорил об искусствѣ, об игрѣ форм, и о их переливаніи друг в друга, и я почувствовал к нему полную симпатію. Так как я замѣтил, что он не обладает большой красочной воспріимчивостью, то и рѣшил учиться у него только рисуночной формѣ и вполнѣ отдался ему в руки. Об этом годѣ работы у него, как ни приходилось мнѣ временами сердиться (живописно тут дѣлались иногда самыя невозможныя вещи), я вспоминаю в результатѣ с благодарностью. Stuck говорил обыкновенно очень мало и не всегда ясно. Иногда послѣ корректуры мнѣ приходилось долго думать о сказанном им, а в заключеніе я почти всегда находил, что это сказанное было хорошо. Моей главной в то время заботѣ, неспособности закончить картину, он помог одним единственным замѣчаніем. Он сказал, что я работаю слишком нервно, срывая весь *интерес* в первыя же мгновенія, чѣм неминуемо его порчу в дальнѣйшей, уже сухой части работы: „я просыпаюсь с мыслью: сегодня я в правѣ сдѣлать вот то—то“. Это „в правѣ“ открыло мнѣ тайну серьезной работы. И вскорѣ я на дому закончил свою первую картину.

Но еще долгіе годы я самому себѣ казался обезьяной, запутавшейся в сѣти: органическіе законы построенія сплетались вокруг моих намѣреній и только послѣ больших усилий и попытокъ мнѣ удалось опрокинуть эту „стѣну на пути к искусству“. Так я вступил, наконец, в мір искусства, природы, науки, политических форм, морали и т. д., чувствуя опредѣленно, что каждый из этих міров самостоятелен, управляется самостоятельными ему свойственными законами, при чем отдѣльные эти самостоятельные міры образуют совокупно в окончательном их соединеніи новый, большой мір, воспринимаемый нами только смутным чувством, предчувствіем.

Сегодня—день одного из откровеній этого міра. Связь между отдѣльными мірами освѣтилась как бы молніей. Ужасая и осчастливливая, міры эти выступили неожиданно из потемок. Никогда не были они так тѣсно связаны между собою и никогда не были они так рѣзко отграничены друг от друга. Эта молнія рождена омрачившимся духовным небом, которое висѣло над нами черное, удушающее и мертвое. Отсюда начало великой эпохи Духовнаго.

Только со временем и в постепенности уяснилось мнѣ, что „истина“ как вообще, так и в искусствѣ в частности, не есть какой-то X, т. е. не есть вѣчно не полно познаваемая, но все-же недвижно стоящая величина, но что эта величина способна к движенію и находится в постоянном медленном движеніи. Мнѣ она вдруг представилась похо-



Акварель „Одному Голосу“ (1916).

жей на медленно двигающуюся улитку, повидимости, будто бы едва сползающую с прежняго мѣста и оставляющую за собою клейкую полосу, к которой прилипают близорукія души. И здѣсь я замѣтил это важное обстоятельство сначала в искусствѣ и лишь позже я увидѣл, что и в этом случаѣ тот-же закон управляет и другими областями жизни. Это движеніе истины чрезвычайно сложно: ложное становится истинным, истинное ложным, нѣкоторыя части отпадают, как скорлупа спадает с орѣха, время шлифует эту скорлупу, почему эта скорлупа принимается нѣкоторыми за орѣх, почему эту скорлупу одаряют жизнью орѣха, и, пока дерутся из за этой скорлупы, орѣх катится дальше, новая истина падает как с неба и кажется в своей безконечной высотѣ такой точной, крѣпкой и твердой, что нѣкоторые влезают по ней, как по деревянному шесту, неограниченно вѣря, что на этот раз они достигнут самого неба... пока она не сломится и вмѣстѣ с тѣм всѣ лезшіе по ней вѣрующіе не посыпятся с нея, как лягушки в



Акварель (1916).

болото, в безнадежную муть. Человѣк часто подобен жучку, котораго за спинку держишь в пальцах: в нѣмой тоскѣ двигает он своими лапками, хватается за каждую подставленную ему соломинку и вѣрит непрерывно, что в этой соломинкѣ его спасеніе. Во время моего „невѣрія“ я спрашивал себя: кто держит меня за спину? чья рука подставляет мнѣ соломинку и снова ее отдергивает? или я лежу на спинѣ в пыли равнодушной земли и сам хватаюсь за соломинки, „сами собою“ выросшія вокруг меня? Как часто чувствовал я все же эту руку у моей спины, а потом еще и другую, ложившуюся на мои глаза и погружавшую меня таким образом в черную ночь в тот час, когда свѣтит солнце.

Развитіе искусства подобно развитію нематеріальнаго знанія не состоит из новых открытій, вычеркивающих старыя истины и провозглашающих их заблужденіями (как это, *повидимости*, происходит в наукѣ). Его развитіе состоит во внезапных вспышках, подобных молніи, из взрывов, подобных „букету“ фейерверка, разрывающемуся высоко в



Офорт (1916).

небѣ и разсыпающему вокруг себя разноцвѣтныя звѣзды. Эти вспышки въ ослѣпительномъ свѣтѣ вырываютъ изъ мрака новыя перспективы, новыя истины, являющіяся, однако, въ основѣ своей ничѣмъ инымъ, какъ органическимъ развитіемъ, органическимъ ростомъ прежнихъ истинъ, которыя не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжаютъ свою необходимую и творческую жизнь, какъ это неотъемлемо свойственно каждой истинѣ и каждой мудрости. Оттого что выросъ новый сукъ, стволъ не можетъ стать ненужнымъ: имъ обусловливается жизнь этого сука.

Это есть развѣтвленіе исконнаго ствола, съ котораго „все началось". А развѣтвленіе, дальнѣйшій ростъ и дальнѣйшее усложненіе, представляющееся часто такъ безнадежно запутаннымъ и запутывающее часто пути человѣка,—ничто иное какъ необходимыя ступени къ могучей кронѣ: части и условія, въ концѣ-концовъ, образующія зеленое дерево.

Таковъ же ходъ и нравственной эволюціи, имѣющей своимъ первоисточникомъ религіозныя опредѣленія и директивы. Библейскіе законы морали, выраженные въ простыхъ, какъ бы элементорно-геометрическихъ формулахъ—не убивай, не прелюбодѣйствуй—получаютъ въ слѣдующемъ (христіанскомъ) періодѣ какъ бы болѣе гнутыя, волнистыя границы: ихъ примитивная геометричность уступаетъ мѣсто менѣе точному внѣшне, свободному контуру. Недозволеннымъ признается не только чисто мате-

ріальный проступок, но и дѣйствіе внутреннее, еще не вышедшее из предѣлов нематеріальности.

Итак, простая, точная и негибкая мысль не только не отвергается, но используется, как необходимая ступень для дальнѣйших в ней коренящихся мыслей. И эти дальнѣйшія, болѣе мягкія, менѣе точныя и менѣе матеріальныя мысли подобны болѣе гибким новым вѣтвям, протыкающим в воздухѣ новыя отверстія.

Христіанство в своей оцѣнкѣ кладет на вѣсы не внѣшнее, жесткое дѣйствіе, но внутреннее, гибкое. Тут лежит корень дальнѣйшей переоцѣнки цѣнностей, непрерывно, а, стало быть, и в этот час медленно творящей дальнѣйшее, а в то же время и корень той внутренней одухотворенности, которую мы постепенно постигаем и в области искусства. В наше время в сильно революціонной формѣ. На этом пути я дошел до того вывода, что безпредметная живопись не есть вычеркиваніе всего прежняго искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное раздѣленіе стараго ствола на двѣ главныя вѣтви*), без которых образованіе кроны зеленаго дерева было бы немыслимо.

В болѣе или менѣе ясной формѣ я усвоил это обстоятельство уже давно, и утвержденія, что я хочу опрокинуть зданіе стараго искусства всегда дѣйствуют на меня непріятно. Сам я никогда не чувствовал в своих вещах уничтоженія уже существующих форм искусства: я видѣл в них ясно только внутренно логическій, внѣшне органическій неизбѣжный дальнѣйшій рост искусства. Былое чувство свободы постепенно опять достигло моего сознанія, и так рушились одно за другим побочныя, не относящіяся к сущности искусства требованія, которыя я ему раньше ставил. Они падают к вящей пользѣ одного единственнаго требованія: требованія *внутренней* жизни в произведеніи. К удивленію

*) Я разумѣю под этими двумя главными вѣтвями два различных рода дѣятельности в искусствѣ. *Род виртуозный* (извѣстный уже давно музыкѣ, как спеціальное дарованіе, и которому в области литературы соотвѣтствует сценическое искусство актера) выражается в болѣе или менѣе индивидуальном воспріятіи и в художественной, творческой интерпретаціи „природы" (яркій примѣр—портрет). Под природой здѣсь слѣдует понимать и уже существующее, другой рукой созданное произведеніе: вырастающее отсюда виртуозное произведеніе относится к роду написанных „с натуры" картин. Желаніе создавать такія виртуозныя произведенія до сих пор в общем либо подавлялось в себѣ художниками, либо отрицалось в возникших этим путем произведеніях —о чем только можно пожалѣть. Большіе художники не боялись и этого желанія. К этому же роду относятся и так называемыя копіи: художник стремится подойти к чужому произведенію так же близко, как это дѣлает добросовѣстный в точности дирижер с чужой композиціей.

Другой род есть *род композиціонный*, при котором произведеніе возникает преимущественно или цѣликом „из художника", что извѣстно в музыкѣ уже в теченіе столѣтій. В этом смыслѣ живопись догнала музыку, и оба эти искусства исполняются все ростущей тенденціей создавать „абсолютныя" произведенія, т.-е. неограниченно „объективныя", вырастающія подобно произведеніям природы, „сами собою" чисто закономѣрным путем и как самостоятельныя *существа*. Эти произведенія стоят ближе к живущему in abstracto искусству и, быть может, только одни они призваны воплотить в неразгаданное время это живущее in abstracto искусство.

своему я тут замѣтил, что это требованіе выросло на базисѣ, подобном базису нравственной оцѣнки*).

Выключеніе предметности из живописи ставит естественно очень большія требованія способности внутренно переживать чисто художественную форму. От зрителя требуется, стало быть, особое развитіе в этом направленіи, являющееся неизбѣжным. Так создаются условія, образующія новую атмосферу. А в ней, в свою очередь, много, много позже создастся *чистое искусство*, представляющееся нам нынче с неописуемой прелестью в ускользающих от нас мечтах.

Со временем я понял, что моя, постепенно все больше развивающаяся, терпимость к чужому искусству не только не может быть мнѣ вредной, но моим личным стремленіям исключительно благопріятна.

А потому я отчасти ограничиваю, отчасти расширяю обычное выраженіе „художник должен быть односторонним“ и говорю: „художник должен быть односторонним в своем произведеніи“. Способность переживать чужія произведенія (что, конечно, и совершается и должно совершаться на свой лад) дѣлает душу болѣе воспріимчивой, способной к вибрированію, отчего она и дѣлается богаче, шире, утонченнѣе

*) Я замѣтил, что этот взгляд на искусство выростает в то же время из чисто русской души, в примитивных уже формах своего народнаго права являющейся антиподом западно-европейскому юридическому принципу, источником котораго было языческое римское право. При рѣшительной логикѣ внутренняя квалификація может быть объяснена слѣдующим образом: данный поступок даннаго человѣка не есть преступленіе, несмотря на то, что он в общем и относительно других людей должен быть разсматривает как преступленіе. Слѣдовательно, в этом случаѣ преступленіе не есть преступленіе. И далѣе: абсолютнаго преступленія нѣт (какая противоположность „nulla poena sine lege“). Еще дальше: не поступок (реальное), но его корень (абстрактное) созидает зло (и добро). И наконец: каждый поступок морально безразличен. Он стоит на рубежѣ. Воля дает ему толчек—он падает направо или налѣво. Внѣшняя шаткость и внутренняя точность в этом отношеніи высоко развиты у русскаго народа, и едва-ли я ошибаюсь, предполагая у русских особо сильную способность в этом направлнніи. А потому и не удивительно, что народы, воспитавшіеся на—во многих отношеніях цѣнных—принципах формальнаго, внѣшне необыкновенно точнаго римскаго духа (напоминаю опять jus strictum *ранняго* періода), либо глядят на русскую жизнь, пожимая плечами, либо отворачиваются от нея с презрительным осужденіем. В особенности поверхностные наблюдатели видят в этой чужому глазу странной жизни только мягкость и внѣшнюю шаткость, принимаемыя за „безпринципность“, при чем от них ускользает скрытая в глубинѣ внутренняя точность. Слѣдствіем отсюда является та снисходительность свободомыслящих русских к другим народам, в которой им самим эти народы отказывают. Та снисходительность, которая так часто переходит у русских в восторженность. Постепенным освобожденіем духа—счастьем нашего времени—я объясняю тот глубокій интерес и все чаще замѣчаемую „вѣру“ в Россію, которые все больше охватывают способные к свободным воспріятіям элементы в Германіи. В послѣдніе перед войной годы ко мнѣ все чаще стали приходить в Мюнхенѣ эти прежде невиданные мною представители молодой, неоффиціальной Германіи. Они проявляли не тольо живой внутренній интерес к сущности русской жизни, но и опредѣленную вѣру в „спасеніе с востока“. Мы ясно понимали друг друга и ярко чувствовали, что мы живем в одной и той же духовной сферѣ. И все же меня часто поражала интензивность их мечты „когда-нибудь увидѣть Москву“. И было как-то особенно странно и радостно видѣть среди посѣтителей совершенно такого же внутренняго склада швейцарцев, голландцев и англичан. Уже во время войны в бытность мною в Швеціи мнѣ посчастливилось встрѣтить и шведов опять-таки того же духа. Как медленно и неуклонно стираются горы, так же медленно и неуклонно стираются границы между народами. И „человѣчество“ уже не будет пустым звуком.



Сумеречное (1917).
71╳93.

и все больше приспособляется к достиженію своих цѣлей. Переживаніе чужих произведеній подобно в широком смыслѣ переживанію природы. А слѣп и глух не может быть художник. Напротив, еще с болѣе радостным сердцем, с еще болѣе увѣренным пылом переходит он к собственной работѣ, видя, что и другія возможности (а онѣ безчисленны) вѣрно (или болѣе или менѣе вѣрно) используются в искусствѣ. Что касается меня лично, то мнѣ люба каждая форма, с необходимостью созданная духом. И ненавистна каждая форма ему чуждая.

Думается, что будущая философія, помимо сущности вещей, займется с особой внимательностью их духом. Тогда еще болѣе сгустится атмосфера, необходимая человѣку для способности воспринимать дух вещей, переживать этот дух, хотя бы и безсознательно, так же как переживается еще и нынче безсознательно внѣшнее вещей, что и об'-



Ясность (1917).
79×101.

ясняетъ собою наслажденіе предметным искусством. Эта атмосфера являет собою необходимое условіе для переживанія человѣком сначала духовной сущности в матеріальных вещах, а позже духовной сущности и в отвлеченных вещах. И путем этой новой способности, которая будет стоять в знакѣ „Духа" родится наслажденіе абстрактным — абсолютным искусством.

Моя книга „О духовном в искусствѣ", а также и „Der Blaue Reiter" преслѣдуют преимущественно цѣль пробужденія этой в будущем безусловно необходимой, обусловливающей безконечныя переживанія способности воспріятія духовной сущности в матеріальных и абстрактных вещах. Желаніе вызвать к жизни эту радостную способность в людях, ею еще не обладающих, и было главным мотивом появленія обоих изданій*).

*) „Духовное" года два пролежало в моем столѣ. Всѣ попытки осуществить „Синяго Всадника" кончались неудачей. Franz Marc, с которым я в ту пору общей ко мнѣ вражды познакомился, нашел издателя для первой книги. Осуществленію второй он помог также и своим умным и талантливым сотрудничеством.

Обѣ эти книги часто понимались, да и теперь еще понимаются неправильно, т. е. как „программы“ их авторов—художников, заблудившихся в теоретической, разсудочной работѣ и в ней погибающих. Но наименѣе всего пытался я обращаться к разсудку, к мозговой работѣ. Эта задача была бы сегодня преждевременной; она еще только становится перед художником ближайшей, важной и неизбѣжной цѣлью (=шагом). Укрѣпившемуся, пустившему могучіе корни духу не может стать, да и не станет опасным ничто, а слѣдовательно, и возбуждающее страх участіе разсудочной работы в искусствѣ, даже ея преобладаніе над интуитивной частью и, *в концѣ концов*, быть может, и с вовсе выключенным „вдохновеніем“. Мы знаем только закон сегодняшній, тѣх немногих тысячелѣтій, из которых вырос постепенно (с видимыми отклоненіями) генезис творчества. Мы знаем свойства только нашего „таланта“ с его неизбѣжным элементом безсознательнаго и с *опредѣленной* окраской этого безсознательнаго. Но отдаленное от нас туманами „безконечности“ произведеніе, быть может, будет создаваться хотя бы вычисленіем, при чем точное вычисленіе, быть может, будет открываться только „таланту“ как, напр., в астрономіи. И если это будет даже *только* так, то и тогда характер безсознательнаго будет окрашен иначе, чѣм в извѣстныя нам эпохи.

Послѣ нашего уже упомянутаго итальянскаго путешествія и послѣ короткаго пребыванія в Москвѣ, когда мнѣ было лѣт пять, родители мои вмѣстѣ с Е. И. Тихѣевой, которой я обязан так многим, должны были переѣхать по болѣзни отца на юг, в тогда еще очень мало устроенную Одессу. Там я позже учился в гимназіи, непрерывно чувствуя себя как бы временным гостем в этом нашей семьѣ чуждом городѣ, уже самый язык котораго нас удивлял и был нам не всегда понятен. Стремленіе вернуться в Москву нас никогда не оставляло. С тринадцати лѣт каждое лѣто ѣздил я с отцом, а восемнадцати переселился в Москву с чувством возвращенія на родину. Мой отец родом из Нерчинска, куда, как разсказывают в нашей семьѣ, предки его были сосланы по политическим причинам из Западной Сибири. Образованіе свое он получил в Москвѣ и полюбил ее не менѣе, чѣм свою родину. Его глубокочеловѣческая душа с'умѣла понять „московскій дух“, что с такой живостью выражается в каждой мелочи; для меня истинное удовольствіе слушать, как он перечисляет, напр., с особой любовью старинныя, ароматныя названія „сорока сороков“ московских церквей. В нем бьется несомнѣнно живая жилка художника. Он очень любит живопись и в юности занимался рисованіем, о чем всегда вспоминает любовно. Мнѣ, ребенку, он часто рисовал. Я и сейчас хорошо помню его деликатную, нѣжную и выразительную линію, которая так похожа на его изящную фигуру и удивительно красивыя руки. Одним из его



Смутное (1917).
131×105.



Рисунок (1918).

любимѣйшихъ удовольствій всегда было посѣщеніе выставок, гдѣ он долго и внимательно смотрит на картины. Непонятное ему он не осуждает, а стремится понять, спрашивая всѣх, у кого надѣется найти отвѣт. Моя мать—москвичка, соединяющая в себѣ всѣ свойства, составляющія в моих глазах всю сущность самой Москвы; выдающаяся внѣшняя, глубоко серьезная и строгая красота, родовитая простота, неисчерпаемая энергія, оригинально сплетенное из нервности и величественнаго спокойствія и самообладанія, соединеніе традиціонности и истинной свободы.

Москва: двойственность, сложность, высшая степень подвижности, столкновеніе и путаница отдѣльных элементов внѣшности, в послѣднем слѣдствіи представляющей собою безпримѣрно своеобразно единый облик, тѣ-же свойства во внутренней жизни, спутывающія чуждаго наблюдателя (отсюда и многообразные, противорѣчивые отзывы иностранцев о Москвѣ), но все же в послѣднем слѣдствіи—жизни, такой-же

своеобразно—единной. Эту внѣшнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моихъ исканій. Она—мой живописный камертонъ. Мнѣ кажется, что это всегда такъ и было и что благодаря—съ теченіемъ времени пріобрѣтеннымъ—внѣшнимъ формальнымъ средствамъ я писалъ все ту же „натуру", но лишь форма моя совершенствовалась въ своей большей существенности и въ большей выразительности. Скачки въ сторону, которые случались со мною на этомъ все-же прямомъ пути, въ общемъ результатѣ не были для меня вредны, а различные мертвые моменты, въ которые чувствовалъ я себя обезсиленнымъ, которые я считалъ иногда концомъ моей работы, бывали зачастую лишь разбѣгомъ и набираніемъ внутреннихъ силъ, новой ступенью, обусловливавшей дальнѣйшій шагъ.

Кандинскій.

Мюнхенъ, іюнь—октябрь 1913.

Москва, сентябрь 1918.

УКАЗАТЕЛЬ КАРТИН.

ВИНЬЕТКИ.

ПЕЧАТНЫЕ ТРУДЫ ХУДОЖНИКА.

1. Ueber das Geistige in der Kunst.
   (R. Piper & C° Verlag München, 1912). 3-е изданіе.

2. Der Blaue Reiter.
   Herausgeber Kandinsky und Franz Marc. (R. Piper & C° Verlag München 1914). 2-ое изданіе.

3. Klänge.
   (R. Piper & C° Verlag München, 1913). Роскошное изданіе в 300 нумерованых и подписанных автором экземплярах (без права повторенія)—со многими черными и красочными гравюрами по дереву.

4. Kandinsky—Album.
   (Verlag Der Sturm, Herausgeber Herwarth Walden, Berlin, 1914). 80 репродукцій за года 1901—1913 с текстом художника.

5. The art of Spiritual Harmony.
   (Constable & C° Ltd, London, 1914).

6. Om Konstnären.
   (Förlag Gummesons Konsthandel, Stockholm, 1916), брошюра

Цѣна 18 руб.